

Le Documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie*

Roger Odin

Volume 4, numéro 2, hiver 1994

Le Documentaire

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1001024ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1001024ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Odin, R. (1994). Le Documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie*. *Cinémas*, 4(2), 82–100.
<https://doi.org/10.7202/1001024ar>

Résumé de l'article

À partir de l'analyse de *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterrand (1981), cet article étudie le travail du JE dans ses différentes manifestations : JE autobiographique, JE historique et JE lyrique (ces deux notions sont empruntées à Käte Hamburger), JE privé, JE public, JE spectral. Il s'attache notamment à mettre en évidence les effets de la construction en termes de JE dans la production d'une forme spécifique de documentaire que l'on peut appeler le documentaire intérieur (= un documentaire sur des réalités intérieures : les états d'âme de F. Mitterrand, les rêves de la Somalie), ainsi que dans la production de la « mise en phase » visant à faire partager aux spectateurs ces mêmes états d'âme. Au passage, deux problèmes théoriques sont revisités : celui du contrat autobiographique dans ses relations avec la documentarisation et la fictionnalisation et celui des niveaux de documentarisation.



LETTRES D'AMOUR EN SOMALIE
de F. Mitterrand (1981)

Le Documentaire intérieur. Travail du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie*

Roger Odin

RÉSUMÉ

À partir de l'analyse de *Lettres d'amour en Somalie* de Frédéric Mitterrand (1981), cet article étudie le travail du JE dans ses différentes manifestations : JE autobiographique, JE historique et JE lyrique (ces deux notions sont empruntées à Käte Hamburger), JE privé, JE public, JE spectatorial. Il s'attache notamment à mettre en évidence les effets de la construction en termes de JE dans la production d'une forme spécifique de documentaire que l'on peut appeler le documentaire intérieur (= un documentaire sur des réalités intérieures : les états d'âme de F. Mitterrand, les rêves de la Somalie), ainsi que dans la production de la « mise en phase » visant à faire partager aux spectateurs ces mêmes états d'âme. Au passage, deux problèmes théoriques sont revisités : celui du contrat autobiographique dans ses relations avec la documentarisation et la fictionnalisation et celui des niveaux de documentarisation.

ABSTRACT

Through an analysis of Frédéric Mitterrand's *Lettres d'amour en Somalie* (1981), this article examines the work of the "I" in its various manifestations : the autobiographical I; the historical I and the lyrical I (two notions borrowed from Käte Hamburger); the private I, the public I and the spectatorial I. It highlights the effects of the construction of the I in the production of

a specific form of documentary, one that could be called the interior documentary (concerned with interior realities—the frame of mind of F. Mitterrand, the dreams of Somalia), and in the production of phase—that the process whose aim is to bring the spectators share the same frame of mind. Two theoretical problems are considered along the way : that of the autobiographical contract in relation to documentarization and fictionalization, and that of the levels of documentarization.

Lettres d'amour en Somalie (Frédéric Mitterrand, 1981) met en œuvre un dispositif complexe articulant des éléments de statuts divers en une succession de séquences d'inégales longueurs, séparées par des fondus au noir. La construction d'ensemble est fondée sur l'alternance de deux grandes séries : la première est un discours amoureux lié à la rupture qui, à Paris, a bouleversé la vie de l'auteur; la seconde est un reportage sur la Somalie, pays dans lequel l'auteur des lettres a décidé de se rendre à la suite du drame vécu. De temps à autre, ces deux séries sont trouées, par des extraits d'anciennes bandes d'actualités ou de documents d'archives ainsi que par des citations de films de fiction.

Structures fictionnelles vs structures documentaires?

La première grande série (le discours amoureux) est constituée de longs plans fixes à l'éclairage et au cadrage extrêmement travaillés, qui nous donnent à voir des espaces vides de personnages : une chambre avec un lit défait, des rideaux qui flottent légèrement au vent... Sur ces images, une voix, aux inflexions subtilement modulées, énonce sur le mode du Je et du Tu, un texte écrit dans une prose poétique, tandis qu'un piano égrène une mélodie mélancolique :

Une nuit où tu n'étais pas là, je suis venu dormir ici chez toi.
Dans ton lit. Dans tes draps.

J'avais pris la clé dans la cachette habituelle que je connais bien, puisque pendant longtemps, cette chambre, ce lit, ces draps étaient aussi les miens. Je savais que tu dormais alors, ailleurs dans Paris, dans une autre maison, un autre lit.

Avec la seconde série : le reportage en Somalie, la recherche

esthétique cède la place à des images tirées caméra à la main, souvent bougées, tremblées, parfois volées (certains cadrages témoignent de la difficulté de filmer); dans la bande-son, le piano s'efface au profit de bruits diégétiques : bruits d'avion, d'aéroport, de rues, etc.; il y a même des interviews : un médecin, sœur Cyrilla, l'évêque de Mogadiscio, un combattant de l'Ogaden, Carole, l'infirmière de Médecin sans frontières, le chef de l'État, Mohammed Syad Barre, etc. Le ton et le style du commentaire changent radicalement; le débit devient rapide, neutre, informatif; les phrases se font brèves avec une structure syntaxique souvent nominale ou à la troisième personne :

La Somalie. Dès l'arrivée, un avion de chasse. Une guerre millénaire contre l'Éthiopie voisine. La Corne de l'Afrique au débouché de la mer Rouge. Aucun allié parmi les superpuissances qui surveillent les pétroliers passant le long des côtes. Un régime militaire islamique aux mains de dirigeants, inconnus et secrets. 600 000 km², 5 millions d'habitants, des réfugiés innombrables. L'un des cinq pays les plus pauvres du monde.

Face à ces deux types de structure textuelle, la tentation est grande de parler de l'opposition entre une série «fictionnelle» (le discours amoureux) et une série «documentaire» (le reportage sur la Somalie); et il est vrai que la Somalie est un pays dont l'existence est indiscutablement attestée (je viens, aujourd'hui encore, de lire un article à son sujet dans mon quotidien habituel) alors que le récit amoureux peut être purement imaginaire. La notice critique, diffusée lors de la parution de l'ouvrage que F. Mitterrand tirera du film en 1983, va dans le sens de cette hypothèse : l'auteur, y lit-on, «mêle deux récits, celui d'un amour qui s'enfuit, lettres imaginaires à la personne qui ne l'a pas suivi, celui consacré à un pays déshérité et mal connu : la Somalie». Je voudrais montrer qu'opposer de la sorte ces deux formes d'écriture ne rend pas compte du travail du film, et notamment du travail du JE.

La construction du JE

Avec Edward Branigan (p. 73), je définirai la subjectivité comme une construction consistant, d'une part, à attribuer la

narration à un personnage de l'histoire racontée, d'autre part, à créer une relation film-spectateur telle que nous avons le sentiment de nous trouver à la place de ce personnage.

Considérées dans cette perspective, les deux grandes séries semblent se partager entre une construction subjective énoncée par un JE : le discours amoureux (le discours amoureux est un «discours» au sens benvenistien du terme) et une construction objective fondée sur des structures sans marques d'énonciation explicites (régime de l'«histoire») : le reportage sur la Somalie. La limite de cette analyse est qu'elle se fonde exclusivement sur la structure du commentaire. Or, au cinéma, le problème de la subjectivité se pose à deux niveaux distincts : celui de la parole du narrateur et celui de la façon dont les images nous sont données à voir, et rien n'oblige à faire correspondre «voix Je» et «vision avec» (p. 138). Si l'on prend en compte ces deux niveaux, on découvre que *Lettres d'amour en Somalie* fonctionne sur une sorte de chiasme énonciatif : énoncé par un JE, le discours amoureux mobilise des plans qui, en eux-mêmes, ne sont pas dotés de marques explicites de subjectivité; inversement, le reportage «objectif» somalien recourt fréquemment à des cadrages évidemment subjectifs : plans tirés d'avion, de voiture, constructions en amorce (par exemple : une main paye sa place au guichet d'entrée d'un cinéma), etc.

Mais *Lettres d'amour en Somalie* ne s'en tient pas là : trois opérations viennent réduire ce chiasme énonciatif à une structure fonctionnant à la subjectivité généralisée. La première consiste à nous faire comprendre que le narrateur qui énonce le commentaire est, par-delà les changements de tons, le même dans les deux séries (identité du grain de la voix). La seconde, affichée avec insistance au début de chaque série et qui sera réactivée périodiquement au cours du film, consiste à lier le commentaire à ce qui nous est donné à voir par une construction déictique, de telle sorte que la «voix JE» soit obligatoirement associée au «voir avec» :

Série discours amoureux : «Une nuit où tu n'étais pas là, je suis venu dormir ici, chez toi. Dans ton lit. Dans tes draps.»
Plan d'une chambre avec un lit dont les draps sont défaits.

Série reportage : [Arrivée à l'aéroport] «Ici, pour m'accueillir, l'image d'une petite sœur de Maria Schneider» : coup de zoom isolant en gros plan le visage de la jeune fille qui évoque, pour le narrateur, Maria Schneider.

La troisième opération, enfin, qui ne fonctionne que parce que la seconde a déjà établi la relation subjective, consiste à ne jamais montrer le narrateur à l'image. Dans ces conditions, tout ce qui nous est donné à voir sera lu comme correspondant à ce que le narrateur a vu, et ceci même si rien dans l'image ou dans le texte ne nous invite explicitement à le faire.

Ainsi décrit, *Lettres d'amour en Somalie* apparaît comme un film de bout en bout subjectif, un film énoncé par un JE. Reste à préciser quel est le statut de ce JE et de ce qu'il énonce.

JE autobiographique et documentarisation

Dès les premiers plans du film, tout est fait pour me conduire à voir dans ces lettres de Somalie de «vraies» lettres de Frédéric Mitterrand : non seulement F. Mitterrand figure comme réalisateur au générique, c'est donc à lui que fait référence le pronom JE, mais c'est lui qui dit les lettres. Certes, en tant que théoricien, je sais bien que cela ne prouve rien : F. Mitterrand peut lire des lettres fictives et je sais que je ne dois pas confondre l'énonciateur d'un texte avec ses instances d'incarnation (p. 12); pourtant, pour moi, spectateur français, qui connaît F. Mitterrand pour l'avoir vu à la télévision, le grain de la voix ancre le JE dans le corps de F. Mitterrand, un corps qui existe indépendamment du film, et cet ancrage m'incite à croire à la réalité de ces lettres. Et toutes les mises en garde lancées par le théoricien qui est en moi n'y peuvent rien. On notera, d'ailleurs, que les critiques, qui, par profession, sont des spectateurs avertis, parlent sans hésiter de «journal intime» (*La Saison cinématographique*, 1982) et d'«authenticité du vécu» (*Cahiers du cinéma* n° 336, 1982).

Mais il y a plus : même si l'on me prouvait que ces lettres sont imaginaires, elles n'en deviendraient pas pour autant une fiction. De fait, ce que l'on appelle, à la suite de Philippe Lejeune, le «pacte autobiographique» concerne deux choses. D'une part, le problème du statut de ce qui est énoncé : F. Mitterrand a-t-il été réellement victime de ce chagrin d'amour et a-t-il réellement fait

le voyage en Somalie? Autrement dit : a-t-on affaire à une authentique autobiographie ou à un récit autobiographique inventé? D'autre part, le problème du statut du discours lui-même : ce texte relève-t-il ou non du discours autobiographique?

Comme l'a bien montré Philippe Lejeune, la réponse à la première question ne peut être donnée que de l'extérieur du texte : rien dans un texte ne me permet de trancher entre autobiographie vraie et récit autobiographique inventé (p. 26) : si j'ai tendance à croire que les lettres de *Lettres d'amour en Somalie* correspondent à un vécu réel, c'est parce que je fais confiance à F. Mitterrand (mais, bien évidemment, ce n'est en rien une preuve); pour Philippe Lejeune, c'est à ce niveau que se joue le pacte autobiographique.

La seconde question appelle une réponse d'une tout autre nature; le fait de considérer qu'un texte relève ou non du discours autobiographique n'est pas une question de contrat externe mais dépend de la structure interne du texte : la construction linguistique en termes de JE m'oblige à considérer que F. Mitterrand est l'énonciateur des lettres, et ceci même si je ne connais pas la voix de F. Mitterrand ou si j'ignore tout de son existence. Mais il y a plus ; une fois établie, cette relation entre le JE et le nom de F. Mitterrand, je ne pourrai m'empêcher de me poser la question : ce JE que j'entends parler, et qui structurellement ne peut que renvoyer au nom de F. Mitterrand, est-il en train de me raconter une expérience véritablement vécue par F. Mitterrand ou non? Peu importe que je donne à cette question une réponse négative ou positive (simple affaire d'impressions, sans réel fondement), ce qui compte, c'est que je sois nécessairement conduit à me poser cette question. Je suis dans «la lecture documentarisante»¹ — ou selon la terminologie de K. Hamburger : je suis dans le cadre d'un «énoncé de réalité» — chaque fois que je suis amené à interroger l'énonciateur en termes de vérité²; le pouvoir du JE est précisément de me contraindre à ce type d'interrogation : «(...) il appartient à l'essence de tout récit à la première personne, en vertu même de ce caractère, de se poser comme non-fiction (Hamburger, p. 275).

La conclusion qui s'impose est la suivante : *Lettres d'amour en Somalie* ne joue pas sur l'opposition entre une série fictionnelle

et une série documentaire, mais invite à mettre en œuvre, sur l'ensemble du film, une lecture documentarisante en termes de JE origine réel : un JE origine réel qui ne peut être que Frédéric Mitterrand. Il convient maintenant d'expliquer sur quoi se fonde la distinction entre les deux séries.

JE lyrique vs JE historique

L'hypothèse que je formulerai est la suivante : les deux séries se distinguent à la fois par le type de relation que le JE origine réel entretient avec ce qu'il énonce (relations diégétiques) et par le type de relations instaurées avec le spectateur (relations filmiques). En me fondant sur une proposition de Käte Hamburger, je dirai que le discours amoureux met en œuvre un JE lyrique, alors que le reportage sur la Somalie mobilise un JE historique.

Selon K. Hamburger, la caractéristique majeure du JE historique est d'être orienté vers la recherche de la vérité de l'objet. C'est le sens du voyage en Somalie ; il s'agit pour F. Mitterrand d'explorer l'espace somalien pour le découvrir et le comprendre ; tous les aspects de la Somalie sont tour à tour passés en revue : cadre géographique, évolution historique, situation politique interne (la dictature) et externe (la guerre), problèmes économiques (problème de l'eau, problème de l'absence de ressources naturelles, tentative pour créer une industrie de la pêche, etc.), problèmes sociaux (l'excision des femmes, la vie des enfants, la vie dans les camps de réfugiés, etc.). Quant au traitement filmique (point de vue subjectif + rhétorique du reportage), il fait de chaque spectateur un JE en quête de vérité.

Contrairement au JE historique, le JE lyrique « ne prend pas pour contenu de son énoncé l'objet de son expérience mais l'expérience de son objet » (Hamburger, p. 243). C'est ce qui se passe dans le discours amoureux. Non seulement le commentaire a pour fonction d'exprimer ce qu'éprouve F. Mitterrand (et non de raconter la rupture amoureuse), mais les images elles-mêmes n'ont guère qu'une fonction psychologique. Ces longs plans, obsessionnellement fixes, têtus dans leur insistance à ne rien nous donner à voir (ou si peu), ne sont pas tant des images d'objets ou de lieux que des images d'espaces mentaux, ou plus exactement sentimentaux : images belles, calmes et désespérées

(«parfois, le désespoir est un sentiment calme»), images «hantées par une absence», dit Pascal Bonitzer... Au niveau des relations filmiques, tout est fait pour nous conduire à éprouver le même manque que F. Mitterrand. On soulignera notamment l'habileté consistant à nous donner à voir des plans comportant une ou des ouvertures (une porte entrebâillée, des fenêtres, un couloir, une échappée entre deux murs) de façon à mieux stimuler notre attente de personnage (mais personne ne vient jamais). On notera, également, que pour un spectateur quelque peu cinéophile, ces images, bien plus qu'un référent réel (la Somalie), ont un référent filmique : les images des films de Marguerite Duras (le commentaire y fait d'ailleurs explicitement référence) ; ces images ont donc un statut homologue dans la relation au spectateur et dans la diégèse ; elles renvoient à autre chose qu'à ce qu'elles représentent : à des images intérieures.

Cette distinction entre JE lyrique et JE historique traverse tout le film. Au niveau diégétique, elle témoigne de l'effort fait par F. Mitterrand pour oublier par la quête de la Somalie (JE historique) l'expérience douloureuse du manque provoqué par la rupture amoureuse (JE lyrique). Au niveau des relations filmiques, le travail du film consiste à mettre le spectateur «en phases» avec ces deux positionnements psychologiques.

Deux niveaux énonciatifs

Cette analyse nous permet également d'expliquer le sentiment tenace que j'éprouve, en tant que spectateur, d'avoir affaire, avec la série somalienne, à un «vrai» documentaire, alors que ce n'est pas le cas avec la série du discours amoureux.

Le problème de la documentarisation se pose, en effet, à un autre niveau que celui du discours autobiographique : celui du contenu des énoncés eux-mêmes. Or les deux séries ne réagissent pas du tout de la même manière à ce nouveau questionnement en termes de vérité. Si la question de la vérité est au cœur de la série régie par le JE historique — ce que nous dit F. Mitterrand sur la Somalie est-il bien conforme à la réalité des choses? Le spectateur a même l'impression qu'il pourrait, en s'en donnant les moyens, juger sur pièce de la validité de ce dire — , il en va tout autrement pour la série régie par le JE lyrique : comment évaluer les sentiments éprouvés par

F. Mitterrand? De fait, avec le JE lyrique, comme le note K. Hamburger, «il cesse (...) d'être possible et légitime de se demander si le contenu d'un énoncé est vrai ou faux, objectivement attesté ou non — nous ne sommes plus concernés que par le champ d'expérience du JE s'énonçant lui-même» (p. 242). «Nous n'avons affaire à rien d'autre qu'à la réalité que nous fait connaître le JE lyrique comme étant la sienne, réalité subjective, existentielle, qui ne saurait être comparée à aucune réalité objective» (p. 249).

À ce niveau, la documentarisation ne concerne, donc, que la série somalienne; la série régie par le JE lyrique, elle, échappe au problème du vrai et du faux et donc à la documentarisation; cela n'en fait pas pour autant une fiction (le JE lyrique comme le JE historique est une sous-catégorisation de ce discours documentarisant qu'est le discours autobiographique), mais la série JE lyrique est bel et bien autre que la série JE historique. Le sentiment du spectateur qui oppose le «vrai» documentaire qu'est le reportage sur la Somalie au discours amoureux s'explique par cette dissymétrie.

JE ORIGINE RÉEL DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE ÉNONCÉ DE RÉALITÉ PREMIER NIVEAU DE DOCUMENTARISATION	
JE HISTORIQUE	JE LYRIQUE
Discours sur la Somalie	Discours amoureux
Centré sur la vérité de l'objet	Centré sur l'expérience du Sujet
Interrogeable en termes de vrai et de faux	Questionnement en termes de vrai et de faux non pertinent
Deuxième niveau de documentarisation	Pas de lecture documentarisante à ce niveau

Quand le JE lyrique envahit le JE historique

Bien que la série JE historique reste toujours identifiable, le JE lyrique en vient peu à peu à envahir le JE historique. Au début du film, il s'agit seulement de remarques incidentes mettant en parallèle l'expérience des Somaliens et celle de F. Mitterrand :

Et moi, sans lien ni lieu désormais, qui ai l'impression de marcher depuis aussi longtemps qu'eux.

Puis le texte du discours amoureux s'inscrit sur des images de Somalie, des images traitées en longs plans vides comme celles de la chambre parisienne du début : un mur vert avec des reflets de lumière; l'ombre d'une branche sur un mur ocre; un couloir d'hôtel faiblement éclairé par quelques appliques, un moucharabieh en gros plan, Mogadiscio la nuit, au clair de lune..., il n'y manque même pas la petite musique de piano. Images de Somalie vues à travers la lunette déformante du JE lyrique mitterrandien ou plus exactement, images qui s'affichent comme tirées en Somalie, mais qui ne sont pas tout à fait des images «de» Somalie : images qui, en Somalie, témoignent de la présence du manque créé par l'absence de l'être aimé.

Bientôt, c'est au cœur même du JE historique et des images de reportage que le JE lyrique intervient. Ainsi, lors de la séquence de la cérémonie religieuse, dans la cathédrale où se réunissent le «dernier carré des coloniaux italiens» pour communier dans la nostalgie de «leur Italie d'avant la République» :

Je les accompagne peu à peu dans leur voyage éphémère.
J'accoste bientôt près de ton visage au creux de mon épaule.
(...) tu es pour moi ce soir au cœur de cette liturgie naïve (...).

Ou encore, un peu plus loin :

(...) je me cogne toujours à ton visage en marchant parmi ces foules de l'au-delà des mers.

De même que F. Mitterrand, à Paris, imprimait la présence de l'autre au plus profond de l'être aimé, plus l'on avance dans le film, plus le JE lyrique s'imprime au plus profond de l'expérience somalienne. La quête conduite par le JE historique finit par se métamorphoser en expérience du JE lyrique. Une suite de

plans de reportage constituée de très longs travellings en voitures en vient ainsi à signifier le long voyage intérieur de F. Mitterrand, un parcours où tout se brouille (comme ce qui nous est donné à voir à travers le pare-brise de la voiture) :

(...) je m'enfonce plus loin, vers l'intérieur des terres. Le voyage est difficile [...] il me faut des journées entières pour franchir des distances infimes.

La Somalie devient alors «la carte du désamour, le territoire de ma douleur»... une douleur qui éclate dans la séquence des chameaux. Des chameaux enlevés par des grues sont chargés dans un bateau ; des grappes de jambes décharnées pendent des filets, dessinant dans le ciel de sinistres hiéroglyphes ; au milieu de barrisements insupportables, le piano que l'on a pris l'habitude d'associer au discours amoureux, nous donne à entendre un morceau d'une violence inhabituelle. Puis, c'est la mise à mort. En très gros plan, un filet de sang s'échappe de la bouche d'un chameau qui n'en finit plus de mourir. Image quasiment insoutenable. Cinéma de la cruauté. Leiris ou Bataille ne sont pas loin, et l'on ne sait pas très bien qui meurt, dans ces images, de l'auteur des lettres ou des chameaux. Plus loin, dans les camps d'hébergement, sur des plans de mourants, c'est de l'expérience de sa propre mort que nous parlera F. Mitterrand.

Cette assimilation du drame somalien au drame privé pourrait avoir quelque chose d'indécent, voire d'odieux, si le film en restait là; mais il n'en est rien. F. Mitterrand nous fait participer aux états d'âme de la Somalie, donnant la parole à ce que l'on peut appeler le JE lyrique somalien.

Le Je lyrique somalien

À la plantation, vers le fleuve, j'ai trouvé d'autres lettres partant de Somalie :

Benadir, le 18 août

Fiorella Cara,

Depuis que tu es rentrée à Viareggio, toute la maison te réclame déjà. Oncle Michele et maman se disputent comme toujours à propos des crocodiles (...). Pauvre Maman,

l'Argentine lui manque un peu. La télévision, les cinémas surtout, je crois. Moi, comme tu sais, je ne partirais pas d'ici pour un empire...

Paroles d'immigrants, paroles de somaliens tout de même. Le JE historique mitterrandien se fait porte-parole du JE lyrique somalien.

Pendant le temps de lecture de la lettre, cadre dans le cadre (la mise en abyme visible est l'équivalent énonciatif de la lettre dans la lettre), un fragment de film de famille nous est donné à voir; nous en reconnaissons immédiatement la facture à la mauvaise qualité des images, au filmage hésitant, à la banalité du représenté : les membres de la famille sont assis autour d'une table et regardent la caméra. Un film de famille comme il y en a dans n'importe quelle famille. Nous nous y retrouvons sans difficulté. Moment de communication privée. Moment d'interaction entre JE somalien privé et JE spectatorial.

Les extraits d'archives et d'actualités poursuivent ce mouvement; ils nous mettent en relation avec le JE lyrique public somalien. Certes, ces extraits n'ont pas été tournés par des Somaliens (la plupart proviennent du fonds Gaumont et affichent cette origine dans le carton qui leur sert de titre) et ils s'intègrent d'abord dans les énoncés du JE historique mitterrandien (= ils nous apportent des informations sur l'histoire de la Somalie); mais avec leur traitement en noir et blanc, avec leurs intertitres et leur commentaire déclamatoires, ces images apparaissent si datées, si étranges pour un spectateur d'aujourd'hui, qu'elles en acquièrent un statut presque aussi mental et fantasmatique que les images à la Duras de la série discours du amoureux.

À travers elles, ce sont les états d'âme des Somaliens qui nous sont donnés à entendre.

Regrets de ceux qui se souviennent de la visite que le roi Umberto de Savoie, le roi des 30 jours, effectua à Mogadiscio dans sa jeunesse (on notera comment, lors de cette séquence, F. Mitterrand interpelle le roi Umberto sur le même mode qu'il s'adresse à l'être aimé : «Umberto, qu'ont-ils fait de ta couronne? Tu n'étais pas coupable...» Le JE lyrique mitterrandien fait cause commune avec le JE somalien).

Rêves d'autosuffisance mêlés du désir d'une aide internationale

plus efficace (le défilé de l'Ordre de Naples).

Rêves, qui ne sont le plus souvent que des illusions : «J'annonce au monde que la paix est rétablie», hurle le Duce à la foule, après la prise d'Addis-Abeba.

Illusions, encore, la pacification intérieure proclamée par le protectorat français («un razza de dissidents abyssins massacre l'administrateur Bernard et 96 indigènes»).

Illusion toujours, le rêve de s'entendre avec les autres («la guerre c'est les autres»), c'est-à-dire avec les voisins éthiopiens (images de parade militaire éthiopienne). En ce pays «complètement ravagé par la belligérance», «une étrange schizophrénie collective s'acharne à déclarer la paix au monde»...

Espoir, tout de même, des dirigeants somaliens, de faire, pour la Somalie, ce que Nasser a fait pour l'Égypte (images de Nasser)...

Plus encore que les documents d'actualités, avec lesquelles elles partagent le fait d'être en noir et blanc, les citations de films de fiction se signalent par leur pouvoir de rupture par rapport au reste du film.

Alors que les documents d'actualités s'inséraient naturellement dans le discours du JE historique, ces citations n'ont, *a priori*, rien à voir avec la Somalie : un moine et un moinillon s'essaient à voler et à parler aux oiseaux; une rafle d'enfants, quelque part dans un quartier sordide, la nuit; l'arrivée d'un train dans une gare, arrivée d'abord triomphale (Hourra ! crie la foule), puis tragique : le corps d'un enfant mort git sur le devant de la locomotive; enfin, une longue séquence au cours de laquelle Farid el Atrache, le grand chanteur égyptien, interprète, accompagné d'un grand orchestre qu'il dirige lui-même, une de ses chansons d'amour qui firent son prodigieux succès.

Ce n'est qu'après coup, lorsque nous les aurons reçues en pleine gueule sans explication aucune (le spectateur non cinéphile devra attendre le générique de fin pour savoir de quels films elles sont tirées) que ces citations seront récupérées dans le discours du JE historique. L'évêque de Mogadiscio a la «tendresse infinie du fou de Dieu» du film de P. P. Pasolini (*Uccellacci Uccellini*, 1965); le portrait de saint François orne d'ailleurs le tympan de la cathédrale. Comme ceux du film soviétique (*Le Chemin de la*

vie, Nicolai EKK, 1931), les enfants de Somalie font l'objet de rafles et sont sacrifiés aux objectifs que s'assigne l'état somalien (la guerre). Enfin, les Somaliens rêvent de partir pour le Caire, la «cité immense et mystérieuse» où l'on parle avec des mots d'amour, mais nul ne sait comment l'atteindre un jour. Par rapport à l'effet que produisent sur nous ces citations, on ne peut s'empêcher de trouver un peu plates ces rationalisations *a posteriori*.

L'inscription de ces citations dans la série du JE lyrique miterrandien n'est guère plus évidente; ce n'est qu'en cours de film, alors que nous avons déjà vu plusieurs extraits, que le commentateur nous fera comprendre que ces fragments font partie du vécu amoureux de F. Miterrand :

Nous avons vécu de cinéma (...).

Nous nous parlions par les images et sur les écrans défilaient les instants d'une aventure qui n'était jamais que celle de notre amour.

Mais, la force de ces citations est ailleurs : elle provient de la capacité de ces moments fictionnels à provoquer des émotions. En nous les imposant brutalement, sans aucune préparation ni identification, *Lettres d'amour en Somalie* mobilise leur pouvoir affectif sans le lier à l'histoire particulière racontée par les films d'où elles sont extraites, les rendant de la sorte disponibles pour un ancrage sur l'une et/ou l'autre des deux séries. Faute de consigne explicite, c'est à moi spectateur qu'il revient d'effectuer cette mise en relation. Me voilà donc, à mon tour, instauré en JE lyrique, fondant, sur mes impressions spectatorielles, mon interprétation de chacun de ces extraits. Je vois ainsi dans la séquence pasolinienne, l'expression de l'aspiration de F. Miterrand et de la Somalie en un monde idéal que la réalité dément à chaque instant; à travers les deux séquences du *Chemin de la vie*, ce mixte de fatalité et de volonté de s'en sortir, d'espoir et de désespoir, qui constitue le lot commun de la Somalie et de F. Miterrand ; enfin, dans le chant si émouvant de Farid el Attrache, le cri d'amour que F. Miterrand et la Somalie dans leur détresse et leur isolement lancent à la face du monde : «Je t'appelle...». Ainsi le JE lyrique somalien et le JE lyrique

mitterrandien entrent-ils en résonance avec le JE lyrique qui est au fond de chacun de nous.

Tandis que le JE lyrique mitterrandien développe une immense prosopopée :

Somalie, il est temps que je m'en aille. (...). Je te laisse à mi-chemin du rêve puisque tu préfères les songes aux leçons du réel...

Un dernier extrait de film nous est donné à voir. Il s'agit d'un film d'amateur, visiblement très ancien. Image d'un JE somalien privé, mais aussi, images anonymes (aucune indication sur l'origine de ce document ne nous est donnée³). Images à la fois muettes, banales, et fascinantes : un cavalier surgit d'un chemin ; un homme avec un casque colonial retrouve une jeune femme élégante dans les allées d'un jardin exotique; images de rues africaines. Nostalgie coloniale? Sans doute. Mais aussi, comment mieux nous mettre en phase avec ce pays «si las» que par ces images délavées? Comment mieux nous faire éprouver la détresse des somaliens qu'à travers ces représentations fantomatiques de personnages qui marchent, courent et s'agitent dans les rues somaliennes? On songe à Maxime Gorki découvrant pour la première fois le cinéma : «Hier soir, j'étais au Royaume des Ombres.» Comment mieux nous faire ressentir, tout à la fois, la précarité de l'existence en Somalie, la précarité de la Somalie elle-même, mais aussi le prodige perpétuel que constitue son existence, qu'à travers ces images grises, prêtes à s'effacer et qui ont pourtant miraculeusement survécu jusqu'à nous? Ce n'est pas le moindre mérite de F. Mitterrand que d'avoir eu l'audace de convoquer ce fragment de cinéma primitif privé pour en faire l'expression la plus poignante du JE collectif somalien et toucher le spectateur d'aujourd'hui dans son fort intérieur le plus privé.

Conclusion

Par-delà les deux séries affichées, par-delà le mélange d'extraits d'actualités, de citations fictionnelles et de documents d'archives, *Lettres d'amour de Somalie* a une unité profonde : celle d'un documentaire intérieur; le référent en est une réalité mentale avec laquelle je suis invité à entrer en phase⁴. L'une des particularités du film, dans ce travail de mise en phase est de jouer

directement sur notre expérience de spectateur de cinéma, à la fois dans ses différentes versions synchroniques (spectateur de film de famille, de documents d'actualité et de films de fiction) et dans sa dimension diachronique (jeu sur le côté daté des actualités et de l'extrait final).

La réalité mentale avec laquelle le film nous met en relation n'est pas seulement privée (les états d'âme de F. Mitterrand) mais aussi publique (les états d'âme de la Somalie). Si message il y a dans *Lettres d'amour en Somalie*, c'est bien, en effet, de nous convaincre de cette indéfectible relation entre expérience privée et expérience publique.

C'est par là, plus que par la relation superficielle du voyage en Arabie, plus même que par son style d'écriture (pourtant étonnamment voisin dans son lyrisme exacerbé), que le projet de Frédéric Mitterrand rejoint celui de Paul Nizan dans *Aden Arabie* auquel la citation liminaire du film rend hommage⁵. Ce que nous dit *Lettres d'amour en Somalie*, c'est qu'entre une rupture amoureuse et le drame d'un pays, il n'y a pas de différence de nature : «[Somalie] si je t'ai tant aimée, c'est que nos épreuves étaient les mêmes.» «Vous vous croyez innocent si vous dites : j'aime cette femme et je veux conformer mes actes à cet amour, mais vous commencez la révolution», disait déjà Paul Nizan (p. 127).

Reste à comprendre pourquoi ce message, dans ce film, nous touche si fort, alors qu'il pourrait nous scandaliser ou tout simplement nous ennuyer. Je proposerai la réponse suivante : tout l'art de *Lettres d'amour en Somalie* consiste à permettre le bon fonctionnement de la «mise en phase», en établissant d'entrée, entre le film et le spectateur, une distance, qui évite que celui-ci se mette à mobiliser ses défenses (on sait que ce qui caractérise le documentaire, par opposition au film de fiction, est qu'il interpelle le spectateur en tant que personne réelle, c'est-à-dire en l'impliquant personnellement par son discours; d'où, très souvent, cette réaction du spectateur qui consiste à mobiliser ses défenses). Cette distance n'est pas la distance du contrat fictionnalisant qui nous propulse dans un ailleurs; elle ne remet pas en cause la documentarisation : nous sommes bien interpellés en tant que personnes réelles. Elle résulte du mode de communication

choisi ; la communication en termes de JE et de TU, une communication qui, en tant que spectateur, m'exclut du circuit JE - TU : d'entrée, le film me dit clairement que je ne suis pas ce TU auquel il s'adresse. Du coup, «derrière ce rempart», je peux me laisser pleinement toucher, au plus profond de moi-même, par ce qui m'est donné à voir et à entendre. Grâce à ce jeu du JE et du TU, *Lettres d'amour en Somalie* réussit là où tant d'autres documentaires échouent : nous émouvoir avec du vrai.

Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle)

NOTES

1 Sur la lecture documentarisante, voir notre article : «Film documentaire, lecture documentarisante», in *Cinéma et réalités* (Saint-Étienne : université de Saint-Étienne, 1984) pp. 263-278.

2 On retrouve ici, formulé dans la perspective de la lecture documentaire, une idée déjà exprimée par Gérard Genette et avant lui par Barbara Herrnstein Smith pour la fiction, à savoir que le fondement de la fiction «n'est pas à chercher dans l'irréalité des personnages, des objets et des événements mentionnés mais dans l'irréalité de la mention elle-même. (...) c'est l'acte de rapporter des événements, l'acte de décrire des personnes et de se référer à des lieux, qui est fictif» (Barbara Herrnstein Smith, *On the Margins of Discourse*, The University of Chicago Press, 1978, cité par G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 81).

3 On peut penser qu'il s'agit du document issu de la fondation Albert Kahn, cité dans le générique de fin, mais cela ne nous renseigne guère à son sujet.

4 Contrairement à ce que nous avons pu laisser entendre dans des articles antérieurs, la «mise en phase» n'est nullement spécifique à la fiction; même si cette opération est nécessaire à la production de l'effet fiction, elle peut tout à fait fonctionner avec une lecture documentarisante; c'est le cas dans *Lettres d'amour en Somalie*. Sur la notion de «mise en phase», voir R. Odin, «Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le Tempestaire* de Jean Epstein», «Énonciation et Cinéma», *Communications* n° 38 (Paris : Seuil, 1983) pp. 213-238 et «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur» «Cinéma et narration 2», *Iris* n° 8, 1988, pp. 121-139.

5 La citation donnée par F. Mitterrand au début du film n'est pas tout à fait conforme à l'original de P. Nizan; nous avons mis entre crochets les passages supprimés :

Je ne juge pas, [toute méthode pour bien penser est aux orties], je tremble d'inquiétude. [La porte s'ouvre]. On parle autour de moi du départ, on me fait des recommandations, je respire dans un vertige que je devrais trouver agréable. On me dit adieu, je file comme un mort (*Aden Arabie*, p. 73).

J'ai le sentiment que la suppression de la première phrase tient au fait que F. Mitterrand est moins pessimiste que P. Nizan et continue à croire aux vertus du bien-penser.

OUVRAGES CITÉS

- Bonitzer, Pascal. «Voyage en Somalie». *Cahiers du Cinéma* n° 336, 1982.
- Branigan, Edward. *Point of View in the Cinema*. Berlin/New York/Amsterdam : Mouton Publishers, 1984.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.
- Metz, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.
- Mitterrand, Frédéric. *Lettres d'amour en Somalie*, photographies de Diane Delahaye. Paris : Éditions du Regard, 1983.
- Nizan, Paul. *Aden Arabie*. Paris : Éditions de la découverte, 1990.
- Odin, Roger. «Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur», «Cinéma et narration 2», *Iris* n° 8 (1988) pp. 121-139.
- Odin, Roger. «Film documentaire, lecture documentariste», in *Cinéma et réalités*. Saint-Étienne : université de Saint-Étienne, 1984, pp. 263-78.
- Odin, Roger. «Mise en phase, déphasage et performativité dans *Le Tempetaire de Jean Epstein*», «Énonciation et Cinéma», *Communications* n° 38 (Paris : Seuil, 1983) pp. 213-238